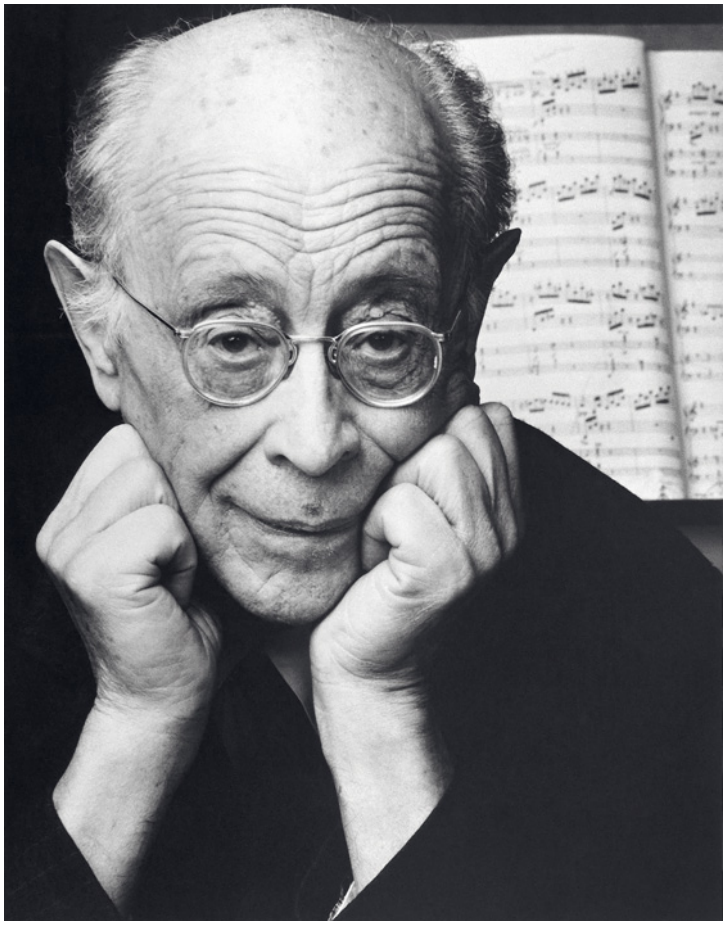
Deutsche Grammophon

THE RUDOLF SERKIN EDITION

///



THE RUDOLF SERKIN EDITION ///

WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Piano Concertos Nos. 8–9, 12, 15, 17–25, 27
London Symphony Orchestra
Claudio Abbado

Piano Concerto No. 16
Chamber Orchestra of Europe
Claudio Abbado

Piano Concerto No. 9 "Jeunehomme" K 271
in E flat major · Es-Dur
Cadenzas: Wolfgang Amadeus Mozart

1	1. Allegro	11:25
2	2. Andantino	12:22
3	3. Rondeau. Presto – Menuetto. Cantabile – Tempo I	11:26

Piano Concerto No. 17 K 453
in G major · G-Dur
Cadenzas: Wolfgang Amadeus Mozart

4	1. Allegro	12:47
5	2. Andante	10:56
6	3. Allegretto – Finale. Presto	7:40

Piano Concerto No. 20 K 466
in D minor · d-Moll
Cadenzas: Ludwig van Beethoven

7	1. Allegro	14:50
8	2. Romance	9:48
9	3. Allegro assai	8:13

Piano Concerto No. 12 K 414
in A major · A-Dur
Cadenzas: Wolfgang Amadeus Mozart

10	1. Allegro	10:04
11	2. Andante	8:35
12	3. Rondeau. Allegretto	6:52

Piano Concerto No. 27 K 595
in B flat major · B-Dur
Cadenzas: Wolfgang Amadeus Mozart

13	1. Allegro	14:56
14	2. Larghetto	8:01
15	3. Allegro	9:40

Piano Concerto No. 8 "Lützow" K 246
in C major · C-Dur
Cadenzas: Wolfgang Amadeus Mozart

16	1. Allegro aperto	8:26
17	2. Andante	7:47
18	3. Rondeau. Tempo di Menuetto	8:23

Piano Concerto No. 16 K 451
in D major · D-Dur
Cadenzas: Wolfgang Amadeus Mozart

19	1. Allegro assai	10:44
20	2. Andante	6:59
21	3. Rondeau. Allegro di molto	6:57

Piano Concerto No. 21 K 467
in C major · C-Dur
Cadenzas: Rudolf Serkin

22	1. Allegro maestoso	15:24
23	2. Andante	7:57
24	3. Allegro vivace assai	7:10

Piano Concerto No. 23 K 488
in A major · A-Dur
Cadenza: Wolfgang Amadeus Mozart

25	1. Allegro	12:15
26	2. Adagio	7:48
27	3. Allegro assai	9:00

Piano Concerto No. 25 K 503
in C major · C-Dur
Cadenza: Robert Casadesus

28	1. Allegro maestoso	17:55
29	2. Andante	7:59
30	3. [Allegretto]	9:46

Piano Concerto No. 19 K 459
in F major · F-Dur
Cadenzas: Wolfgang Amadeus Mozart

31	1. Allegro	12:40
32	2. Allegretto	8:12
33	3. Allegro assai	7:43

Piano Concerto No. 15 K 450
in B flat major · B-Dur
Cadenzas: Wolfgang Amadeus Mozart

34	1. Allegro	12:00
35	2. [Andante]	6:34
36	3. Allegro	8:58

Piano Concerto No. 22 K 482
in E flat major · Es-Dur
Cadenzas: Rudolf Serkin

37	1. Allegro	14:38
38	2. Andante	11:45
39	3. Allegro – Andantino cantabile – Tempo I	12:51

Piano Concerto No. 18 K 456
in B flat major · B-Dur
Cadenzas: Wolfgang Amadeus Mozart

40	1. Allegro vivace	12:44
41	2. Andante un poco sostenuto	11:46
42	3. Allegro vivace	7:52

Piano Concerto No. 24 K 491
in C minor · c-Moll
Cadenzas: Rudolf Serkin

43	1. Allegro	14:26
44	2. [Larghetto]	8:38
45	3. [Allegretto]	9:29

LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770–1827

Piano Sonata No. 30 op. 109
in E major · E-Dur

46	1. Vivace ma non troppo – Adagio espressivo – Tempo I	4:05
47	2. Prestissimo	2:30
48	3. Gesangvoll, mit innigster Empfindung. Andante molto cantabile ed espressivo	1:55
49	Var. I. Molto espressivo	1:39
50	Var. II. Leggieramente	1:27
51	Var. III. Allegro vivace	0:30
52	Var. IV. Etwas langsamer als das Thema. Un poco meno andante, cioè un poco più adagio come il tema	2:29
53	Var. V. Allegro, ma non troppo	1:12
54	Var. VI. Tempo I del tema. Cantabile	3:24

Piano Sonata No. 31 op. 110
in A flat major · As-Dur

55	1. Moderato cantabile molto espressivo	6:16
56	2. Allegro molto	5:42
57	3. Adagio ma non troppo – Arioso dolente (Klagender Gesang) – Fuga. Allegro ma non troppo – L'istesso tempo di Arioso – L'istesso tempo della Fuga	7:27

Piano Sonata No. 32 op. 111
in C minor · c-Moll

58	1. Maestoso – Allegro con brio ed appassionato	9:21
59	2. Arietta. Adagio molto semplice e cantabile – Var. I–V	19:05

JOHANNES BRAHMS 1833–1897

Sonata for Piano and Cello No. 1 op. 38
in E minor · e-Moll

60	1. Allegro non troppo	15:03
61	2. Allegretto quasi Menuetto – Trio	5:38
62	3. Allegro	6:42

Sonata for Piano and Cello No. 2 op. 99
in F major · F-Dur

63	1. Allegro vivace	9:32
64	2. Adagio affettuoso	8:26
65	3. Allegro passionato	7:59
66	4. Allegro molto	4:25

Mstislav Rostropovich *cello*

Paring away the inessential

"I started to play the piano before I can remember," Rudolf Serkin told Dean Elder in a 1970 interview. "My father made me play. He was a singer and gave up singing to teach his eight children." The piano and Serkin were inseparable throughout his long life. Even in his dying days, and no longer able to speak, he moved his fingers on the bed. "You could see he was playing the *Goldberg Variations*," recalled his pianist son Peter. "I just sat, quiet, and watched him play. He went through the whole sixteenth variation, finished that one, then the next, the seventeenth variation, and on."

Born on 28 March 1903 in the Bohemian town of Eger (now in the Czech Republic, then part of the Austro-Hungarian Empire), the young Serkin remembered playing in public for the first time at the age of five or six, and that his programme included Schubert's Impromptu in E flat major D 899 no. 2. At the suggestion of the pianist Alfred Grünfeld, the nine-year-old Serkin went to Vienna to study with Richard Robert. There he befriended an older Robert pupil and fellow prodigy, George Szell, who would become a lifelong friend and colleague. In 1915 Robert brought Serkin to the educator and social activist Eugenie Schwarzwald, whose progressive views on child pedagogy and creating community broadened Serkin's scope of experience. The following year Serkin made his Vienna debut in Mendelssohn's Piano Concerto No. 1.

From 1918 to 1920, Serkin was closely associated with the composer Arnold Schoenberg, who taught at Schwarzwald's school, and focused his performing attention on contemporary music. Schoenberg's influence did not so much provide an aesthetic orientation as an ethical and institutional blueprint. According to Serkin's biographers Stephen Lehmann and Marion Faber, "Schoenberg taught Serkin at an early age what total dedication could achieve, how it was possible for, indeed incumbent upon visionaries and idealists and outsiders to transform their commitments into meaningful action with endless work and sacrifice. It was a lesson Serkin would always carry with him."

Although Serkin considered Schoenberg a decisive influence, it was his long association with the violinist Adolf Busch that brought him to international prominence. Apparently at their first meeting Busch asked Serkin if he'd like to play "a little Chopin", to which the young pianist replied, "I'd rather play Bach." Busch listened, and said: "The way the boy plays, you see the whole score in front of you."

Busch's repertoire as solo violinist, quartet leader and conductor largely centered upon the Austro-German canon, and Serkin followed suit as his solo career blossomed. By the winter of 1939/40 the Busch and Serkin families had settled permanently in the United States. While the Busch/Serkin duo continued to thrive, Serkin's star power increased. In many respects he was the antipode to his close friend Vladimir Horowitz. If Horowitz was heir to the great Russian Romantic piano tradition going back to Anton Rubinstein and continuing through Josef Hofmann, Sergei Rachmaninov and other luminaries, Serkin acquired a reputation as an exponent of the literalist aesthetic that gradually took hold in the mid-20th century under the influence of Artur Schnabel and Arturo Toscanini. Moreover, the tenets characterizing Serkin's artistry extended into his work as a teacher and administrator via his directorship of the Curtis Institute of Music in Philadelphia, and the Marlboro Festival.

What Serkin did share with Horowitz was a healthy respect for craft. Few worked harder at the piano than Serkin. "I'm old fashioned," Serkin told Dean Elder. "I practise scales and arpeggios that I might need but don't always use. After five hours I begin to get warmed up. I practise scales slow and rapidly – never in-between – with expression: *crescendo*, *diminuendo*, *legato*, *leggiero*, *staccato*, in all keys, and in thirds and sixths. I work for evenness, control of the fingers, speed and accuracy. I don't think you can overemphasize technique, if you really love music. If you are really gifted, you can't practise technique too much – your musicality will still come through." This discussion provoked one of Serkin's most quoted comments: "What good does it do to feel deeply, if you don't have an even trill in the Beethoven G major Concerto?"

Although Serkin's concert repertoire in the 1940s and 1950s covered a surprisingly wide stylistic gamut from MacDowell to Martin, the scope of his recorded output remains largely Austro-German-centric. In a 1977 *Piano Quarterly* interview with Robert Silverman, Serkin expressed his distaste for the

recording process: "One's interpretation of a work can only have validity for that one performance ... An artistic achievement cannot and should not be repeated. I look back on some of my performances recorded many years ago and I shudder, and probably at some future date I will look back at performances recorded at this time and shudder again." At the same time Thomas Frost, Serkin's producer at Columbia Masterworks, considered the pianist's attitude towards recording to be very professional and unproblematic.

Yet Serkin was never really satisfied with recorded sound. "He always felt," said Frost, "that the one weakness of recording was the inability to reproduce big climaxes, the big dynamic range from *pianissimo* to *fortissimo*." Indeed, the impact of Serkin's sonority had much to do with his remarkable sense of projection, and his ability to make himself heard in almost any venue at any dynamic. I heard the 81-year-old Serkin play Beethoven's *Diabelli Variations* at New York's Carnegie Hall and in the Salle Pleyel in Paris. On both occasions my seats were far from the stage, yet I'll never forget how even the softest sustained passages conveyed body and definition from where I sat. It was as if Serkin was playing the ambience and the acoustics as well as playing the piano. But, with the advent of digital technology, Serkin warmed to the process of recording, and in 1981 he entered into a relationship with Deutsche Grammophon that would persist until his death ten years later.

The Serkin/DG partnership yielded three major projects. In July 1982, Serkin collaborated for the first and only time on disc with the cellist Mstislav Rostropovich, whom the pianist had invited to give masterclasses at Curtis back in 1975. Not only had the 79-year-old pianist not previously recorded either of the Brahms cello sonatas, but the Sonata No. 2 in F major was completely new to his repertoire. "I was amazed at how well and how quickly Rudi had learned this very difficult sonata," Rostropovich told Serkin's biographers in 1995. "He had such a purity, such a musical conscience ... This record has stayed in my memory as one of the happiest experiences of our work together."

Serkin's long-held ambition to perform and record all of Mozart's piano concertos finally took shape in 1979, an undertaking he described to presenter Dirk Nabering as "waghalsig" (risky and foolish). The pianist originally planned to perform them in a three-year cycle with Claudio Abbado and the London Symphony Orchestra, eight per year. It was an ambitious undertaking given Serkin's age, yet between 1981 and 1988 he and Abbado managed to record fifteen of the principal concertos, including four works new to the pianist's discography (K 246, K 450, K 456 and K 491). "The unhurried geniality which informs Serkin's latest phase in his ongoing [Mozart] series has disoriented many critics who have lauded his probingly intense playing over so many decades," wrote Elliott Kaback in *Fanfare*, who suggested it best to listen to the performances on their own terms, citing their "freely romantic approach to phrasing and dynamics, moderate tempos which allow clean articulation, a richly colored, but not obese, orchestral fabric, and a keen sense of interplay between solo and tutti". Another point of interest concerns Serkin's stylish and tasteful cadenzas for K 491 and K 482, with new ones for the latter that are relatively conservative compared with what the pianist wrought in his famous 1951 Perpignan Festival recording led by Pablo Casals.

Serkin returned to Beethoven towards the end of his life, and approved his live performances of the composer's last three sonatas, filmed in the Vienna Konzerthaus in October 1987, for home video release. These soundtracks were later also released on CD, revealing many moments when the veteran pianist more than merely rose to the occasion.To cite just one example, of Op. 111's Arietta, *Gramophone*'s Stephen Plaistow wrote: "Serkin finds the right tempo, the right simplicity and gravity and songfulness, and above all the right sound, as if there could be no hesitation about how to meet the *molto semplice e cantabile* the composer specifies. The variations accumulate, and when the music takes wing in the long transfigured coda it is as if all Serkin had to do was to release the spring of it. There is more to it than that, of course, but in getting to the heart of these matters he shows how important it is to pare away the inessentials. That is his great strength."

In a world marked by uncertainty and instability, Serkin's uncompromising moral core, his utter lack of artifice and his devotion to artistic truth are more relevant and meaningful than ever.

Jed Distler

Konzentration aufs Wesentliche

»Ich spiele länger Klavier, als ich denken kann«, sagte Rudolf Serkin 1970 in einem Interview zu Dean Elder. »Mein Vater brachte mich zum Klavier. Er war eigentlich Sänger, hatte seine Karriere aber aufgegeben, um uns acht Kinder unterrichten zu können.« Bis ans Ende seines langen Lebens blieben Serkin und das Klavier unzertrennlich, und selbst kurz vor seinem Tod, als er bereits nicht mehr sprechen konnte, bewegte er seine Finger noch über die Bettdecke, als spiele er Klavier. »Ich konnte sehen, dass es die *Goldberg-Variationen* waren«, erinnerte sich sein Sohn Peter, ebenfalls Pianist. »Ich saß ganz still und schaute ihm zu. Er spielte die ganze Variation Nr. 16, und als er damit fertig war, kam Nr. 17 dran und so weiter.«

Rudolf Serkin wurde am 28. März 1903 im böhmischen Eger geboren (das heute in Tschechien liegt und damals zu Österreich-Ungarn gehörte), und nach eigener Aussage hatte er seinen ersten öffentlichen Auftritt als Fünf- oder Sechsjähriger mit Schuberts Es-Dur-Impromptu D 899 Nr. 2. Auf Empfehlung des Pianisten Alfred Grünfeld kam Serkin mit neun Jahren als Schüler zu Richard Robert nach Wien. Hier schloss er Freundschaft mit einem älteren Mitschüler, George Szell, der ebenfalls als Wunderkind von sich reden gemacht hatte und ein lebenslanger Freund und Kollege wurde. 1915 brachte Robert den jungen Serkin zu der Pädagogin und Sozialreformerin Eugenie Schwarzwald, die mit ihrem fortschrittlichen Ansatz in Sachen Jugendbildung und Gemeinsinn seinen Horizont nachhaltig erweiterte. Im Jahr darauf debütierte Serkin in Wien mit Mendelssohns Klavierkonzert Nr. 1.

Von 1918 bis 1920 stand Serkin in regem Austausch mit dem Komponisten Arnold Schönberg, der an Schwarzwalds Schule unterrichtete, und spielte in seinen Konzerten auch immer öfter zeitgenössische Werke. Schönberg war für ihn jedoch weniger ein Vorbild in musikästhetischer Hinsicht, sondern vor allem im Hinblick auf sein Arbeitsethos und seine geistige Grundhaltung. Nach Meinung seiner Biografen Stephen Lehmann und Marion Faber »lernte der junge Serkin von Schönberg, wie viel man durch völlige Hingabe an eine Sache erreichen kann und dass es für jeden Visionär, Idealisten und Außenseiter möglich und letztlich unumgänglich ist, die eigenen Überzeugungen durch unermüdliche Arbeit und Opferbereitschaft in sinnvolles Tun zu verwandeln. Diese Lektion sollte Serkin nie vergessen.«

Schönberg war in Serkins frühen Jahren eine prägende Figur, doch zu internationalem Ruhm verhalf ihm die langjährige Zusammenarbeit mit dem Geiger Adolf Busch. Bei ihrer ersten Begegnung soll Busch den jungen Pianisten gefragt haben, ob er nicht »irgendwas von Chopin« spielen könne, woraufhin Serkin geantwortet habe: »Ich würde lieber Bach spielen.« Nachdem er ihm zugehört hatte, soll Busch gesagt haben: »Der Junge spielt so, dass man die ganze Partitur vor sich sieht.«

Busch war als Solist, Dirigent und mit einem eigenen Streichquartett aktiv und konzentrierte sich dabei auf das deutsch-österreichische Repertoire. Diesem Vorbild folgte Serkin, als seine Solokarriere Fahrt aufnahm. Im Winter 1939/40 hatten die Familien Busch und Serkin ihre Übersiedlung in die USA abgeschlossen. Das Duo Busch/Serkin war weiterhin sehr erfolgreich, und Serkin wurde nach und nach zum Star. In gewisser Hinsicht war er der Antipode seines guten Freundes Vladimir Horowitz, der die Tradition der großen russischen Klavierromantiker fortsetzte, eine Linie, die von Anton Rubinstein über Josef Hofmann und Sergei Rachmaninoff bis zu vielen anderen Tastenlegenden reichte. Serkin hingegen verkörperte ein Ideal der Texttreue, das sich dank Artur Schnabel und Arturo Toscanini Mitte des 20. Jahrhunderts durchzusetzen begann. Dieses künstlerische Credo prägte auch Serkins Tätigkeit als Lehrer und Direktor am Curtis Institute of Music in Philadelphia und als Gründer des Marlboro Festival.

Doch genau wie Horowitz legte Serkin größten Wert auf solides Handwerk, und kaum einer seiner Kollegen übte so viel wie Serkin. »Ich bin da ganz altmodisch«, sagte er zu Dean Elder. »Ich übe Tonleitern und Arpeggien, die ich irgendwann einmal brauchen könnte, auch wenn das vielleicht nie der Fall ist. Nach fünf Stunden habe ich mich warm gespielt. Meine Tonleitern spiele ich entweder langsam oder schnell, dazwischen gibt es nichts, und mit unterschiedlichem Ausdruck: *crescendo, diminuendo, legato, leggiero, staccato,* durch alle Tonarten hindurch und auch in Terzen und Sexten. Dabei geht es mir um einen gleichmäßigen Anschlag, Kontrolle über die Finger, Tempo und Präzision. Ich

glaube nicht, dass man es mit der Technik übertreiben kann, wenn man die Musik wirklich liebt. Ein echtes Talent kann nicht zu viel an seiner Technik feilen, denn die Musikalität bricht sich immer Bahn.« Das Gespräch gipfelte mit einem berühmten Ausspruch Serkins: »Was nutzt es, wenn man mit viel Gefühl spielt, aber in Beethovens G-Dur-Konzert keinen gleichmäßigen Triller hinbekommt?«

In den 1940er und 1950er Jahren spielte Serkin im Konzert eine erstaunlich breite Palette von MacDowell bis Martin; im Aufnahmestudio dominierte jedoch nach wie vor das deutsch-österreichische Repertoire. In einem Interview mit Robert Silverman für die Zeitschrift *Piano Quarterly* beschrieb Serkin 1977 sein grundsätzliches Problem mit Aufnahmen: »Meine Interpretation eines Werkes gilt immer nur für die jeweilige Aufführung […]. Eine künstlerische Leistung kann und darf man nicht reproduzieren. Wenn ich mir manche meiner früheren Aufnahmen anhöre, dann gruselt es mich, und wenn ich mir in ein paar Jahren meine heutigen Aufnahmen anhören werde, wird es mich vielleicht auch gruseln.« Trotzdem erlebte sein damaliger Produzent bei Columbia Masterworks, Thomas Frost, Serkin im Studio als sehr professionell und unkompliziert.

Mit dem Klang seiner Aufnahmen war Serkin allerdings nie restlos zufrieden, erinnerte sich Frost: »Er hatte immer das Gefühl, dass eine Aufnahme die großen Höhepunkte, die ganze Bandbreite der Dynamik von Pianissimo bis Fortissimo nicht abbilden konnte.« Schließlich faszinierte Serkin seine Zuhörer vor allem dadurch, dass sein Klavierklang in praktisch jedem Saal und in jeder beliebigen Lautstärke bis in den letzten Winkel zu hören war. Ich durfte den 81-jährigen Serkin zweimal mit Beethovens *Diabelli-Variationen* erleben, einmal in der New Yorker Carnegie Hall und einmal in der Salle Pleyel in Paris. Beide Male saß ich recht weit hinten im Saal, doch ich weiß noch genau, wie voll und klar selbst die leisesten Passagen auch auf meinem Platz noch klangen. Man hatte den Eindruck, als sei die Akustik des Raumes für Serkin ein zweites Instrument, auf dem er genauso virtuos spielte wie auf seinem Klavier. Die neue Digitaltechnik versöhnte Serkin ein wenig mit dem Aufnahmeprozess, und 1981 begann seine Zusammenarbeit mit der Deutschen Grammophon, die bis zu seinem Tod zehn Jahre später Bestand haben sollte.

Im Zuge dieser Partnerschaft wurden drei bemerkenswerte Projekte realisiert. Im Juli 1982 ging Serkin zum ersten und einzigen Mal mit dem Cellisten Mstislaw Rostropowitsch ins Studio, den er bereits 1975 für Meisterkurse ans Curtis Institute eingeladen hatte. Die Cellosonaten von Brahms hatte Serkin trotz seiner 79 Jahre noch nie zuvor aufgenommen, und die Zweite Sonate in F-Dur hatte er überhaupt noch nie gespielt. »Ich war verblüfft, wie schnell Rudi diese extrem schwere Sonate lernte«, erzählte Rostropowitsch 1995 Serkins Biografen. »Alles war so rein und getragen von großer musikalischer Gewissenhaftigkeit […]. Für mich gehören diese Aufnahmen zu den schönsten Erlebnissen in unserer Zusammenarbeit.«

Schon lange hatte Serkin vorgehabt, alle Mozart-Konzerte live zu spielen und auf Platte aufzunehmen – ein Vorhaben, das 1979 endlich Gestalt annahm und von ihm selbst im Gespräch mit dem Moderator Dirk Nabering als »waghalsig« bezeichnet wurde. Ursprünglich wollte Serkin die Konzerte mit Claudio Abbado und dem London Symphony Orchestra über drei Jahre verteilen, also acht Werke pro Jahr spielen. Ein ehrgeiziger Plan, wenn man Serkins Alter bedenkt, doch von 1981 bis 1988 konnten er und Abbado immerhin fünfzehn der wichtigsten Konzerte aufnehmen, darunter vier Konzerte, die bislang in Serkins Diskografie gefehlt hatten (KV 246, KV 450, KV 456 und KV 491). »Die freundliche Gelassenheit, mit der Serkin die jüngste Episode seines laufenden [Mozart-]Projekts angeht, dürfte all jene Kommentatoren irritieren, die ihn über Jahrzehnte hinweg für sein intensiv-grüblerisches Spiel gepriesen haben«, schrieb Elliott Kaback in *Fanfare* und riet dazu, diese Aufnahmen als etwas ganz Eigenständiges zu hören, und verwies dabei auf ihren »sehr freien, fast schon romantischen Umgang mit Dynamik und Phrasierung, die gemäßigten, eine klare Artikulation ermöglichenden Tempi, den farbenprächtigen, aber nicht zu üppigen Orchesterklang und ein überaus sensibles Zusammenspiel von Solist und Tutti«. Interessant sind auch Serkins geschmackvolle und stilsichere Kadenzen für KV 491 und KV 482, wobei sie im letztgenannten Konzert etwas konservativer ausfallen als die in seiner berühmten Aufnahme unter Pablo Casals vom Festival in Perpignan 1951.

Gegen Ende seines Lebens kehrte Serkin noch einmal zu Beethoven zurück und spielte im Oktober 1987 im Wiener Konzerthaus die letzten drei Beethoven-Sonaten. Der TV-Mitschnitt dieses Konzerts erschien seinerzeit auf VHS und später auch auf CD, und über weite Strecken ist es beeindruckend zu hören, wie souverän der Tastenveteran die Heraus-

forderungen dieser Werke annimmt und meistert. Über die Arietta in Opus 111 schrieb Stephen Plaistow in *Gramophone:* »Serkin trifft das richtige Tempo, die richtige Schlichtheit, Kantabilität und Ernsthaftigkeit und vor allem genau den richtigen Klang, als könne es gar keinen Zweifel daran geben, wie das vom Komponisten vorgeschriebene *molto semplice e cantabile* gemeint ist. Die Variationen werden immer dichter, und wenn die Musik in der langen, verklärten Coda zu schweben beginnt, dann meint man, Serkin habe dafür einfach nur ein wenig lockergelassen. Natürlich gehört viel mehr dazu, aber durch seine Konzentration aufs Wesentliche macht Serkin deutlich, wie wichtig es ist, Nebensächlichkeiten wegzulassen. Das ist seine große Stärke.«

In einer Zeit der Unsicherheit und Instabilität sind Serkins Unbestechlichkeit, sein ganz und gar ungekünsteltes Spiel und seine völlige Hingabe an die musikalische Wahrheit wichtiger und relevanter als jemals zuvor.

Jed Distler
Übersetzung: Eva Reisinger

CREDITS

Mozart, Concertos Nos. 9, 17, 20 & 12
Recording: London, Kingsway Hall, 11/1981
Executive Producer: Rainer Brock
Producers: Rainer Brock, Klaus Behrens
Recording Engineer (Tonmeister): Klaus Hiemann
℗ 1982 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Mozart, Concertos Nos. 27 & 8
Recordings: London, Kingsway Hall, 3/1982 (No. 27),
London, Watford Town Hall, 3/1982 (No. 8)
Executive Producer: Rainer Brock
Producer: Joachim Niss
Recording Engineer (Tonmeister): Klaus Hiemann
℗ 1984 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Mozart, Concerto No. 16
Recordings: Vienna, Konzerthaus, 5/1988
Executive Producer: Hanno Rinke
Producer: Christopher Alder
Recording Engineers (Tonmeister): Gregor Zielinsky
℗ 1997 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Mozart, Concertos Nos. 21 & 23
Recording: London, Kingsway Hall, 10/1982
Executive Producer: Rainer Brock
Producers: Rainer Brock, Joachim Niss
Recording Engineer (Tonmeister): Klaus Hiemann
℗ 1983 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Mozart, Concertos Nos. 25 & 19
Recording: London, Kingsway Hall, 3/1982
Executive Producer: Rainer Brock
Producers: Rainer Brock, Joachim Niss
Recording Engineer (Tonmeister): Klaus Hiemann
℗ 1984 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Mozart, Concertos Nos. 15 & 22
Recordings: London, Walthamstow Town Hall, 2/1985 (No. 15),
London, St. John's, Smith Square, 10/1984 (No. 22)
Executive Producer: Rainer Brock
Producers: Hans-Rudolf Müller (No. 15), Rainer Hoepfner (No. 22)
Recording Engineers (Tonmeister): Klaus Hiemann (No. 15), Karl-August Naegler (No. 22)
℗ 1987 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Mozart, Concertos Nos. 18 & 24
Recordings: London, Abbey Road Studios, 11/1986 (No. 18),
London, Henry Wood Hall, 10/1985 (No. 24)
Executive Producers: Hanno Rinke, Guenther Breest (No. 18), Rainer Brock (No. 24)
Producers: Christopher Alder, Jobst Eberhardt (No. 18), Rainer Brock, Volker Martin (No. 24)
Recording Engineer (Tonmeister): Klaus Hiemann
℗ 1987 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Beethoven
Recording: Vienna, Konzerthaus, 10/1987
Executive Producer: Robert Hoffer
Producer: Miroslav Svoboda
Recording Engineer (Tonmeister): Ewald Faiss
℗ 1989 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Brahms
Recording: Washington, D.C., John F. Kennedy Center for the Performing Arts, 7/1982
Executive Producer: Hanno Rinke
Producers: Cord Garben, Wolf-Dieter Karwatky
Recording Engineer (Tonmeister): Wolfgang Mitlehner
℗ 1983 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

This Edition Ⓟ 2020 Deutsche Grammophon GmbH, Stralauer Allee 1, 10245 Berlin
© 2020 Deutsche Grammophon GmbH, Berlin

Product Management: Meike Lieser
Creative Services: Nicole Albring
Booklet Editor: Eva Reisinger ‖:texthouse
Cover Photo © Christian Steiner
Artist Photos: © Susesch Bayat (p. 5); © Christian Steiner (pp. 2 & 11)
Design: Nikolaus Boddin

www.deutschegrammophon.com

Backstage for blogs, activities and free music
my.deutschegrammophon.com
myDG